

Le chiavi del mito e della storia

a cura
di

GIOVANNI CIPRIANI e ANTONELLA TEDESCHI



Levante editori - Bari

INDICE

Patrizia Balestra, <i>Didone nelle opere metastasiane del settecento: appunti di drammaturgia musicale da Sarro a Paisiello</i>	Pag.	9
Raffaella Bertazzoli, <i>La persistenza del mito. La cetra di Orfeo e la poesia di Pascoli</i>	"	35
Giovanni Cipriani, <i>Sub specie Didonis. Sofonisba, il teatro e la sete di "grandeur"</i>	"	55
Aldo Corcella, <i>Usi del mito a Gaza</i>	"	77
Anna Di Giglio, <i>Orfeo a teatro. L'Orpheus di Giuliano Angeletti</i>	"	101
Dinko Fabris, <i>Didone all'opera, prima di Metastasio</i>	"	131
Antonio Iurilli, <i>Il mito in casa. Gli Jatta di Ruvo collezionisti di antichità</i> ..	"	157
Dario Iurilli, <i>Miti in pellicola: la fabbrica dei sogni e il viaggio dell'eroe</i> ..	"	173
Alessandro Lagioia, <i>Nota di biasimo su Lucrezia: uno scritto inedito di Giovanni Segarelli</i>	"	189
Domenico Lassandro, <i>Mostri giganti e contadini ribelli. I Bagaudi monstra biformia</i>	"	209
Rosa Maria Lucifora, <i>Aristeo, un Enea ante litteram? "Pastori" per aspera ad astra</i>	"	217
Rosanna Marino, <i>Tra calunnia e inganno: strategie della parola nella Fedra di Seneca</i>	"	241
Grazia Maria Masselli, <i>Il Siface "scatenato". Metamorfosi di un re: da Tito Livio a Vittorio Alfieri</i>	"	261
Maria Rosaria Matrella, <i>La Sibilla: continuità e trasformazione di un mito</i> ..	"	321

Stefan Nienhaus, <i>Le due volte del Sofocle di Hölderlin nella Germania del dopoguerra: le Antigona di Bertolt Brecht e Carl Orff</i>	Pag. 349
Luigi Paglia, <i>I Cori di Didone di Ungaretti: il mito dell'antichità nel rispecchiamento del tempo presente</i>	" 363
Giusy Petruzzelli, <i>Sentimenti in figura: Didone, un mito moderno</i>	" 399
Patrizia Resta, <i>La follia della vendetta. Da Omero ai Nibelunghi</i>	" 425
Marco Russo Di Chiara, <i>La trasmissione della tragedia greca nella serialità televisiva</i>	" 439
Livia Semerari, <i>Le figure del mito nell'arte contemporanea (da Jackson Pollock a Pablo Picasso)</i>	" 451
Francesca Sivo, <i>Miti nel mito. Il doppio volto di Sichelgaita e il sacrificio di Sibilla</i>	" 487
Marisa Squillante, <i>Enchaînons-les d'une chaîne éternelle, / d'un même trait blessons-les tous: l'amore tradito nel mito delle Danaïdi</i> .	" 537

ROSANNA MARINO

TRA CALUNNIA E INGANNO: STRATEGIE DELLA PAROLA NELLA FEDRA DI SENECA

Abstract: Il comportamento comunicativo di Fedra crea un corto circuito da cui si sprigiona il *pathos* del dramma senecano. Nel tessuto tragico confluiscono infatti aspetti della comunicazione quali la manipolazione, l'inganno e la calunnia che mediano il trapasso fra passione e menzogna degradando il portato metaforico della protagonista. Nucleo e vettore di propulsione della struttura drammatica della *Phaedra* di Seneca è infatti la potenza della parola che svela e nasconde fra trasparenza e indecifrabilità sottraendosi alla chiarezza della verità per farsi sottile strumento di menzogna.

Phedra's communicative behaviour creates a short circuit from which the *pathos* of Seneca drama emanates through some aspects of communication such as manipulation, deceive and slander that flow into the tragic structure and mediate the transition between passion and lie, degrading the metaphorical significance of the protagonist. The power of the word is the core and the propulsion vector in the dramatic structure of Seneca's *Phaedra*. The word reveals and hides between what is transparent and what is indecipherable, escaping from the clearness of truth to become a subtle instrument of lie.

*Fama vix vero favet
peius merenti melior et peior bono
(Sen. Phaedr. 269-70)*

Nella *Phaedra* di Seneca la tematizzazione del mitologema, alla cui base sta il 'Pothifar-Motiv' di antica matrice orientale, attestato per la prima volta dall'episodio biblico della *Genesi* (39, 7-21) e poi rielaborato in Grecia nella grande tragedia ateniese del V secolo (i due *Ippoliti* di Euripide e una *Fedra*, perduta, di Sofocle) e a Roma nel genere elegiaco (la quarta *Eroide* di Ovidio)¹, consente di convalidare nell'impianto dialogico un'etichetta distintiva contrassegnata da verità non comunicabili soggette a censure e interdizioni o da verità che non raggiungono chi dovrebbero, o raggiungono chi non dovrebbero. L'ipotesi che qui inten-

¹ GAZICH 1997, 348-375.

do verificare è l'importanza di un punto di vista dominante, quello del comportamento comunicativo di Fedra, costruito su strategie della menzogna che, nel trafficato crocevia tra finzione e falsità, tra esibizione e non esibizione dei segni della non-verità, crea quel corto circuito da cui si sprigiona il *pathos* del dramma senecano². Nel tessuto tragico confluiscono infatti aspetti della comunicazione quali la manipolazione, l'inganno e la calunnia che mediano il trapasso fra passione e menzogna degradando il portato metaforico della protagonista. Nucleo e vettore di propulsione della struttura drammaturgica della *Phaedra* di Seneca è insomma la potenza della parola che svela e nasconde «con tutte le sue incognite e indecifrabilità, ma anche con le sue totali trasparenze (...) dotata di una sua perentoria irrevocabilità (...) e insieme, una parola che non espone affatto uno statuto di verità che la possa sottrarre alla falsità, alla menzogna, all'errore»³.

Attraverso un dialogo eristico che si propone di manipolare l'interlocutore Fedra nega, altera, abbandona la propria condotta per fingerne un'altra, ha la responsabilità non soltanto di infrangere il silenzio, ma anche di denegare la verità sospendendone la normatività e autoabilitandosi a una problematizzazione della *parresia* che si traduce nella manifesta intenzione di mutare il senso delle parole nel loro contrario. Tutto ciò accade in fasi diverse declinate dalla condotta di Fedra in una pluralità di quadri che occorre qui ricostruire sul piano della pragmatica della comunicazione, nel duplice livello di contenuto e di relazione, per osservare ed enucleare icasticamente nell'impianto dialogico patologie e disfunzioni di fondamentale importanza nella comprensione e nell'esegesi dell'articolazione drammatica.

Svelare e nascondere: la calunnia e il ritratto di Teseo

Al monologo che in *incipit* della tragedia presenta Ippolito nello spazio aperto delle *silvae* e nella dimensione dell'isolamento, dell'estraneità e del rifiuto del mondo civilizzato, si contrappone, nello spazio chiuso

² Sull' *Interpersonal Deception Theory* (IDT) si vd. ANOLLI 2002.

³ LONGO 1984, 85; sulla pragmatica della comunicazione fondamentali sono i saggi di SPEYER 2003 e di WATZLAWICK-BEAVIN-JACKSON 1971.

del regno che sovverte i legami parentali generando il *chaos*⁴, il dialogo tra Fedra e la nutrice nel quale Seneca traspone l'immagine della protagonista al livello della struttura tragica per consegnarla alla visibilità di tecniche e quadri argomentativi capaci di svelare e nello stesso tempo di nascondere le ragioni della sua condotta sequestrandone l'autonomia per rifunzionalizzarne il senso che opera nel preciso intento di rescindere i vincoli di simpatia nei confronti di Teseo. Si tratta di un atteggiamento, non visibile e allo stesso tempo non nascosto, che si radicalizza nella totale esclusione di una comunicazione feconda di informazioni coerenti con il vero fenomenizzandosi proprio nell'inautenticità della parola deputata a produrre la calunnia. È da tale angolo prospettico che Fedra schizza il ritratto del marito assente attraverso l'impiego di un vocabolario che ne fornisce un'immagine negativa mettendone in risalto i tratti contrastanti con il quadro etico e con il ruolo parentale, di marito e di padre, rispondente a prospettive condivise e condivisibili. Un utile riscontro offre infatti l'impiego di termini quali *hostis* (vv. 90), *profugus* (v. 91), *miles audacis proci* (v. 94), *furoris socius* (v. 96) impiegati sin dalle prime battute per una connotazione di Teseo che a ben vedere risulta del tutto strumentale all'introduzione di un *maior alius...dolor* (v.99) inconfessabile e non ancora confessato, l'insana e irresistibile passione per Ippolito, che si alimenta, cresce e *ardet intus* (v.102), nel profondo della sua interiorità. In questa luce il sovvertimento dell'etica matrimoniale e il *furor*, in cui non trovano spazio il principio della padronanza di sé e il costituirsi come soggetto autarchico della propria condotta morale (v. 359: *Saevis ecquis est flammis modus?*), vengono programmaticamente e deliberatamente imputati alla condizione di Fedra, infelicamente *nupta* e costretta a degere *aetatem in malis lacrimisque* (vv. 90-91). Il meccanismo che favorisce il rovesciamento di tale etica matrimoniale ruota insomma proprio intorno alla condotta di Teseo che, autore impietoso della morte della prima moglie Antiope e dell'abbandono di Arianna, lo connota

⁴ MAZZOLI 2006; ARICÒ 2012; PICONE 2004, 138: «Agli spazi aperti di Ippolito, in cui spira già un soffio premonitore di morte (...) si oppone immediatamente lo spazio chiuso di Fedra, collocata all'interno della sua dimora regale: al *fuori* di Ippolito corrisponde specularmente il *dentro* di Fedra. Anche nel caso della regina, lo spazio non è realtà fisica ma esistenziale: ella è, al di là della sua stessa volontà, del tutto intrinseca al *regnum* e alla sua logica perversa, vittima perciò di un *furor* tormentoso che la porterà a trasformarsi in involontaria carnefice».

quasi per statuto come paradigma del marito infedele (v. 92: *praestatque nuptae quam solet Theseus fidem*) che né la paura né il pudore fanno desistere dal cercare anche nel profondo Acheronte *stupra et illicitos toros* (v. 97) pur di aiutare Pirithoo nel tentativo di rapire Persefone. La caratterizzazione procede secondo una *climax* che culmina nell'ambiguità della provocatoria definizione di Teseo, densa di ironia tragica, come *Pirithoi comes* (v. 244) piegata a sancire il collasso relazionale tra la *Thesea coniunx* (v. 129) e il marito assente in un'etica del matrimonio sovvertita e capovolta.

Donne cresse, mostruosi adulteri e parole della menzogna

Ma al ritratto in negativo di Teseo si accompagna l'evocazione di una seconda causa esterna, ossia il destino della stirpe, il luogo di più facile incubazione per i mali che da sempre minano gli amori infelici delle donne cresse sulle quali pesa fortemente anche la loro indole, portatrice di quella menzogna da sempre attribuita agli abitanti di Creta⁵. Anche se emerge infatti con chiarezza che dietro «Fedra, c'è dunque costantemente (...) la madre Pasifae, il cui modo abominevole d'amare segna la figlia come una condanna e una coazione a ripetere»⁶, altrettanto evidente è il senso che la regina intende attribuire alla colpa materna ripetutamente e strumentalmente dichiarata nell'intento di attribuire al *fatale miserae matris ...malum* (v. 113) gran parte della responsabilità di un amore condannato a peccare nelle *silvae*⁷. Il tema è costantemente presente anche

⁵ Sulla opinione diffusa che connotava i Cretesi come bugiardi per indole si vd. Eur. *Hipp.* 1288 e 1311; Call. *Hymn.* 1, 8; Ov. *ars* 1, 298; *am.* 3,10,19. Viene attribuito al filosofo Epimenide di Creta (VI sec. a. C.), il 'paradosso del mentitore' in quanto, pur essendo cretese ebbe a dire che tutti i cretesi sono bugiardi; sul medesimo tema ODIFREDDI 2003; MASSELLI 2007, 56 n. 43.

⁶ PETRONE 2008, 240.

⁷ A proposito delle colpe della stirpe minoide nelle *Heroides* ovidiane (4,53-66) si vd. LANDOLFI 2000, 23: «L'albero genealogico disegnato da Fedra dispiega un crescendo ininterrotto di mostruosità e di sciagure volute da Venere per vendicarsi della stirpe del Sole, colpevole di aver rivelato i suoi amori illegittimi con Marte. La presentazione di questi abomini quali ritorsioni della dea costituisce soprattutto un tentativo di discolpa dettato più da motivi personali che non da ragioni di sangue: la sequela Europa-Pasifae-

nelle parole della nutrice intesa a dissuadere Fedra dal superare la colpa della madre con una colpa più grave (v. 142: *aggravas et superas matrem?*), con un *facinus... horridum* nel quale si iscrivono *concubitus novos* (v. 170) e *prodigia insueta*, unioni inaudite e prodigi inconsueti che violano e rovesciano le leggi della natura:

*Perge et nefandis verte naturam ignibus.
Cur monstra cessant? Aula cur fratris vacat?
Prodigia totiens orbis insueta audiet,
natura totiens legibus cedit suis,
Quotiens amabit Cressa? (vv. 173-177)*

ridefinendo nel contempo la portata e il peso del nuovo e indicibile *nefas* rispetto alla colpa materna:

*Miscere thalamos patris et nati apparas
utroque prolem capere confusam impio? (vv. 171-172)*

Se infatti Pasifae è colpevole di avere concepito una prole mista, umana e bestiale assieme, risultato della mescolanza contemporanea dei semi dei due padri, quello di Minosse e quello del toro, l'unione tra Fedra e Ippolito si configurerebbe come il più paradossale degli incesti per l'inaudita e mostruosa mescolanza del seme del padre con quello del figlio. «Tramite il grembo di Fedra, padre e figlio si troverebbero in una tale prossimità – seme con seme – da configurare quasi un rapporto di tipo omosessuale. Ed è inutile dire che in una situazione di questo genere, un'unione tra padre e figlio, è da considerarsi assolutamente incestuosa. Possiamo dunque dire che, amando Ippolito, Fedra non si troverebbe a compiere un incesto direttamente lei, quanto a *farlo compiere*. L'incesto di Fedra è veramente paradossale, tutti considerano

Arianna-Fedra s'iscrive infatti in uno stesso destino lamentato concentricamente all'inizio e alla fine del catalogo (v. 53; v. 63), un catalogo le cui componenti rappresentano altrettanti esempi di una colpa di famiglia cui nessuno può sottrarsi». Sulla stessa linea MASSELLI 2007, *cit.*, 57: «In altre parole, chi scrive forse sta già prefigurando la possibilità di 'risolvere' un suo problema (non ancora palesato) tramite il ricorso a un legame dinastico, che richiama alla mente non solo la figura di Minosse, re dell'isola, ma anche quella di Pasifae, ben nota per il suo 'singolare' adulterio».

infame la sua passione eppure il ruolo che ella svolge nella vicenda la costringe in qualche modo a restare sullo sfondo: il proscenio è tenuto dai maschi, padre e figlio, è fra loro che si gioca la partita. Ma nonostante ciò, o meglio proprio per questo, la tragedia di Fedra costituisce la tragedia dell'incesto per eccellenza (...). E questo perché dell'incesto essa prefigura la forma più pura, se così si può dire, quella in cui l'assolutamente identico si somma all'altro assolutamente identico, il padre con il figlio (...). Se Fedra potesse consumare la passione che la tortura, nel suo corpo il corto circuito della *consanguineità* si realizzerebbe nel modo più perfetto possibile. Non solo perché il datore del sangue, il padre, unirebbe direttamente il proprio seme a quello del figlio, che quel sangue ha ricevuto da lui; ma perché questo incontro fra i due sarebbe addirittura capace di essere fecondo, e di produrre prole. Nessun rapporto omosessuale fra maschi sarebbe capace di tanto, solo la mediazione del grembo di Fedra - il *luogo* dell'incesto, il suo *medium* - potrebbe rendere possibile una tale mostruosità»⁸. La mostruosità di tale *nefas* verrà tematizzata ancora da Seneca nella maledizione di Ippolito⁹:

*o maius ausa matre monstrifera malum,
genetrix peior! Illa se tantum stupro
contaminavit, et tamen tacitum diu
crimen biformi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit vultu truci
ambiguus infans – ille te venter tulit.* (vv. 688-673)

alla quale fa ancora una volta (v. 242: *Meminimus matris simul*) da contraltare il bisogno di Fedra di ribadire e legittimare il proprio *nefas* attraverso la colpa di una madre *monstrifera*, capace di generare mostri e portatrice di quell'ineludibile destino che porterà la figlia, *non ... potens*, a cercare quello che invece dovrebbe essere fuggito¹⁰:

⁸ BETTINI 2002, 99; per il tema dell'incesto si vd. ancora BETTINI 1983; BETTINI 1984.

⁹ Per la pregnante valenza semantica del nesso *maius ... malum* (v. 697) nel ritratto di Fedra schizzato da Ippolito si vd. LANDOLFI 2004.

¹⁰ Per l'*insania* di Fedra come effetto del *furor* materno si vd. in particolare PETRONE 2008; un utile commento al passo in CASAMENTO 2011, 201 s.; per il *topos* dell'uomo che non riesce a fuggire se stesso si vd. in particolare Lucrezio, 3,1068 s.: *hoc e se quisque modo fugit, at quem scilicet, ut fit/effugere haud potis est* e Hor. ep. 1,14,13: *in culpa est animus, qui se non effugit umquam*.

*et ipsa nostrae fata cognosco domus:
fugienda petimus; sed mei non sum potens* (vv. 698-699)

Ma quello che si impone all'attenzione è l'iscrizione, all'interno del paradosso del corto circuito della consanguineità, di quello che potremo definire il paradossale corto circuito della colpa che, provocato ancora una volta della condotta di Fedra, porterà l'*insons* Ippolito a essere schiacciato dal peso di uno *scelus* che non gli appartiene:

*Sum nocens, merui mori:
placui novercae. Dignus en stupris ego?
Scelerique tanto visus ego solus tibi
materia facilis? Hoc meus meruit rigor?* (vv. 683-686)

prefigurando proletticamente quello che gli verrà poi impietosamente scaricato addosso con esiti esiziali dalle calunnie della nutrice e che lo condurrà, incolpevole, alla morte per mano di Teseo (vv. 719-735)¹¹.

Il dialogo dell'inganno fra comunicazione strategica e manipolazione

In tale scenario dalle forti connotazioni pragmatiche assume un'importanza non secondaria la categoria della manipolazione nella sua pregnante caratterizzazione come «azione dell'uomo su altri uomini, tendente a far loro eseguire un programma»¹² nell'intento di 'far fare', ossia di orientare l'interlocutore/manipolato verso una condotta polare rispetto a quella seguita.

Nel dialogo fra la nutrice e Ippolito è ancora la prima a giocare la partita cruciale tra *virtus* e *vitium* adottando strategie e finalità comunicative che, attraverso forme di parainganno¹³ (aspetto semantico dell'inganno) falsano il senso reale della 'parola che vuole essere creduta vera'¹⁴

¹¹ Sulla morte di Ippolito che segna l'epilogo della tragedia si vd. DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008 a.

¹² GREIMAS-COURTÈS 1986, 206; sulla manipolazione come discorso ambiguo e sul potere persuasivo dell'argomentazione che non rispetta l'etica della comunicazione e per il medesimo concetto come contrario dell'autenticità si vd. HABERMAS 2009⁵.

¹³ ECO 1997.

¹⁴ MIZZAU 1997; sull'argomento si vd. anche CALABRESE 2009.

rivelandosi lo strumento più congruo a decifrare la matrice pragmatica dell'impianto dialogico. Quello che importa notare è che le parole della nutrice non esibiscono il loro non essere vere ma oscurano le marche della finzione falsificando il *frame* dell'intero impianto dialogico attraverso una declinazione inautentica della parola funzionale alla problematizzazione della condotta di Ippolito e alla sua riscrittura nel segno della necessità della *koinōnia* fra un uomo e una donna. Operando tramite il condizionamento psicologico, il discorso pertinentizza in prima battuta tratti di coinvolgimento affettivo (vv. 438-439: *namque anxiam me cura sollicitat tui, / quod te ipse poenis gravibus infestus domas*) contrassegnato da forme di contatto e di fusione tra il parlante e il destinatario (*me/tui, te*): esse sono funzionali a fornire esplicite informazioni sui modelli relazionali che la nutrice intende suggerire e trasmettere al suo interlocutore invitando, suggerendo, proponendo. La funzione strutturale del dinamismo degli imperativi, sapientemente giocati per potenziare l'efficacia comunicativa del messaggio (vv. 444 ss.: *relaxa.. attolle ... frueri ... solve ... rape, / effunde ... prohibe*), scandisce infatti l'urgenza di una tensione alla *koinōnia* (vv. 447-48: *Nunc facile pectus, grata nunc iuveni Venus: / exultet animus. Cur toro viduo iaces?*) che si lega al senso drammatico dell'incalzare del tempo (v. 446: *Aetate frueri: mobili cursu fugit*; vv. 450-51: *optimos vitae dies/ effluere prohibe*) nella chiara 'intenzione di pilotare il discorso', una delle «proprietà essenziali (prototipiche) della comunicazione ingannevole»¹⁵. L'argomentazione della nutrice, nella quale sono chiaramente riconoscibili le riflessioni aristoteliche sulla necessità della *koinōnia* legata alla procreazione e alla sopravvivenza dell'uomo in un altro essere che gli è simile¹⁶ e alla sua definizione come un essere naturalmente sindinastico¹⁷, si snoda abilmente intorno alla pregnanza di implicazioni etiche assunte a referente per la *recta indoles* (v.

¹⁵ Sull'argomento si vd. ANOLLI 2002, *cit.*, 287: «le proprietà essenziali (prototipiche) della comunicazione ingannevole sono tre: a) la falsità del contenuto di quanto è detto; b) la consapevolezza di tale falsità; c) l'intenzione di ingannare il destinatario».

¹⁶ *Pol.* 1252 a: ἀνάγκη δὴ πρῶτον συνδυάζεσθαι τοὺς ἄνευ ἀλλήλων μὴ δυναμένους εἶναι, οἷον θῆλυ μὲν καὶ ἄρρεν τῆς γεννήσεως ἕνεκεν - καὶ τοῦτο οὐκ ἐκ προαιρέσεως, ἀλλ' ὥσπερ καὶ ἐν τοῖς ἄλλοις ζώοις καὶ φυτοῖς φυσικὸν τὸ ἐφίεσθαι, οἷον αὐτό, τοιοῦτον καταλιπεῖν ἕτερον-.

¹⁷ *Eth. Nicom.* 1162 a: τῇ φύσει συνδυαστικὸν μᾶλλον ἢ πολιτικόν, ὅσῳ πρότερον καὶ ἀναγκαιότερον οἰκία πόλεως, καὶ τεκνοποιία κοινότερον τοῖς ζώοις.

454) deputata a riparare i danni e le perdite imposti dalle mani rapaci del fato:

*Providit ille maximus mundi parens,
cum tam rapaces cerneret Fati manus,
ut damna semper subole repararet nova.* (vv. 466ss.)

e dai vari generi di morte che *mortalem trahunt/ carpuntque turbam, pontus et ferrum et doli* (vv. 475-76).

Alla conduzione argomentativa di matrice stoica, che radicalizza la morte nella vita dell'uomo (v. 478: *petimus ultro*) e celebra la naturale necessità della vita associata (v. 483: *urbem frequenta, civium coetum cole*), si contrappongono le parole di Ippolito. Contrassegnate da proposizioni con il verbo alla terza persona e dall'iterazione di pronomi al maschile (v. 486: *illum*; v. 487: *qui*; v. 490: *ille*; v. 492: *illum*) che evidenziano il non riconoscimento del messaggio, esse restituiscono parole chiave definitorie delle *silvae* dove, in contrapposizione alle chiuse mura dell'*urbs* popolata da delitti e vizi di ogni genere e da matrigne più impietose delle bestie feroci (v. 558: *taceo novercas: mitius nihil est feris*), si costruiscono *fraudes* soltanto per le fiere e non trovano invece spazio né parole simulate (v. 496: *nec... verba fingit*), né amori proibiti (vv. 522-23: *Non in recessu furta et obscuro improbus/ quaerit cubili*).

Dire l'indicibile...

Sconvolgendo ogni canone femminile e violando l'evidenza della verità che richiede invece il rispetto del silenzio, la confessione di Fedra a Ippolito si apre nel segno di una complessa interazione seduttiva tutta giocata sull'antitesi fra manifesto e latente, visibile e invisibile e su una «comunicazione obliqua e indiretta»¹⁸ che non può trovare espressione

¹⁸ Si vd. ANOLLI 2002, *cit.*, 285: «data la natura complessa dell'interazione seduttiva, occorre fare ricorso a una comunicazione obliqua e indiretta. Il principio a cui il seduttore deve attenersi è il seguente: dire abbastanza ma non troppo (...) dichiarazioni aperte, richieste esplicite o altre affermazioni dirette appaiono troppo azzardate e sono per-

‘altra’ proprio per il divieto imposto dall’indicibilità di un *nefas* che ne impedisce la chiarezza. Rovesciando la norma prescritta e prescittiva del silenzio muliebre, paradigma del modello euripideo, l’infrazione del silenzio si fa nella Fedra senecana strumento di persuasione nel segno di una padronanza del *Self* (vv. 592-94: *Aude, anime, tempta, perage mandatum tuum. / Intrepida constent verba: qui timide rogat / docet negare*) che si apre alla confessione di una colpa inconfessabile nella quale le parole dell’indebita mescolanza fra detto e non detto si fondono e si sovrappongono caricandosi di quella confusione che si configura come specificità dell’incesto medesimo¹⁹. L’incongruenza dei codici comportamentali intrinseca ai due personaggi viene sancita dall’inconciliabilità di codici di comunicazione che si traducono nella suasoria malata di Fedra alla quale fa da contraltare il codice fornito da Ippolito, non interscambiabile con quello del suo interlocutore, che marca il mancato riconoscimento delle intenzioni della *noverca*. Si fa flagrante a questo punto il riconoscimento del solo sistema di garanzie capace di annullare l’ambiguità di tale relazione, ossia l’inversione dei ruoli *noverca*/amante e l’annullamento dell’identità già rinnegata da Fedra nei versi dell’«insofferenza di sé»²⁰ in cui *semper impatiens sui / mutatur habitus* (v. 372), *solitos amictus*

cepite come il segnale di una modesta competenza comunicativa per sedurre. Esse infatti lasciano limitati margini alla negoziazione e alla contrattazione relazionale nel processo di attrazione; su una diversa linea interpretativa che riconduce l’ambiguità del linguaggio di Fedra all’antitesi *pudor/furor* si vd. GIANCOTTI 1986, 31. Sul modello elegiaco della seduzione audace e sull’allusione alla patologia d’amore e all’impossibilità della parola di fronte all’amato nel celebre brano saffico (fr. 31 Voigt) e nel suo *Nachleben* in ambito romano si vd. in particolare MORELLI 1995; per gli effetti del silenzio infranto nello svolgimento tragico si vd. CALABRESE 2007.

¹⁹ Sul tema si vd. in particolare BETTINI 1983; PETROCELLI 1989; LÓPEZ 2008; FITCH-MCEL DUFF 2002; LITTLEWOOD 2004. Un esempio paradigmatico di tali tecniche retoriche finalizzate alla persuasione è già in Virgilio (*Aen.* 2, 57-198), nel passo in cui Sinone, *dolis instructus et arte Pelasga* (v. 152), carpisce la buona fede dei Troiani che presi dall’inganno *periurique arte Sinonis* (v. 195) accolgono nelle mura della città il cavallo pieno di armati nemici. Significativo è il commento di Servio alla *Sinonis oratio* che *utitur bona arte mendacii, ut praemittat vera et sic falsa subiungat. et sciendum ex hac historia partem dici, partem supprimi, partem intellegendibus linqi* (Serv. *Aen.* 2, 80-81). Per la valenza didattica del commento di Servio a Virgilio si vd. CIGNARELLA-CIPRIANI 2011; per la figura di Sinone come paradigma dell’inganno si vd. SERVI 2006.

²⁰ Sull’«insofferenza di sé» come uno dei sintomi del *furor* erotico di Fedra si vd. TRAINA 2003, 179; ARMISEN-MARCHETTI 1990.

mente non sana abnuit (v. 386), rifiuta i monili e scioglie le chiome sul collo (v. 394: *Sic temere iactae colla perfundant comae*) fino al punto da dichiararsi pronta «a seguire un modello venatorio a lei estraneo ma tale da avvicinarla all'amato che dei boschi e dei monti ha fatto il proprio spazio privilegiato»²¹. Lo spazio della confessione di Fedra si apre quindi programmaticamente a strategie di seduzione che operano nell'esigenza di ridurre drasticamente la distanza che la separa da Ippolito sul duplice versante psicologico e della metacomunicazione²². Il disconoscimento del suo ruolo e dello stesso nome di *mater* con il quale viene apostrofata da Ippolito (v. 608: *Committe curas auribus, mater, meis*), appellativo del tutto inadeguato al suo *furor* erotico:

*Matris superbum est nomen et nimium potens:
nostros humilius nomen affectus decet* (vv. 609-10)

si costituisce come presupposto fondamentale per riconfigurare la relazione parentale nel segno della passione. La formula *famulaque potius* (v. 612) attenuando le distanze fino ad annullarle e a farle sparire (v. 611s.: *me vel sororem, Hyppolite, vel famulam voca*) e svuotando di ogni senso il nome di *mater*²³ introduce l'insania tragica dell'elegiaco *servitium* che nel serrato duello suasorio si configura come vettore di propulsione dello stretto legame tra il *furor amoris* e il *furor regni*²⁴:

²¹ Per il medesimo tema in Euripide (*Hipp.* 215-222) e in Ovidio (*Her.* 4, 37-52) si vd. LANDOLFI 2000, *cit.*, 28.

²² Per il concetto di seduzione si vd. in particolare ANOLLI 2002, *cit.*, 282: «la seduzione costituisce un importante processo di avvicinamento fra le persone e l'esito sperato è quello di una drastica riduzione della distanza psicologica fra due individui».

²³ Sull'argomento sono da tenere presenti le considerazioni di PETRONE 2008, *cit.*, 241: «L'appellativo che Ippolito le rivolge è però quello che più marca la distanza, ponendo una barriera insuperabile. Questa designazione è logicamente subito rifiutata da Fedra, che la corregge, chiedendo di essere considerata piuttosto sorella o schiava; un tentativo di avvicinamento relazionale, seguito da un'avance, dal momento che il *servitium* è l'immagine culturale e letteraria del rapporto d'amore».

²⁴ DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008 b, 256: «Naturalmente la Fedra di Seneca insinua nel tema del regno la sua condizione femminile, più adatta ad essere *famula* che reggente in assenza dello sposo: così accettando l'amore di Fedra, Ippolito, in forza dell'*imperium paternum* (la stessa *iunctura* del v. 1111), potrà garantire con mano ferma un governo ai

*Mandata recipe sceptrā, me famulam accipe:
te imperia regere, me decet iussa exequi* (vv. 617-18)

Nel collasso e nella distorsione dei legami parentali si condensa insomma il *chaos* generato dal mancato rispetto delle norme della ragione²⁵ e dal *furor* erotico che si traduce nella confessione della colpa:

*respersa nulla labe et intacta, innocens
tibi mutor uni. Certa descendi ad preces:
finem hic dolori facies aut vitae dies.
Miserere amantis* (vv. 667-671)

paradossalmente etichettata, nell'interazione seduttiva, come degenerazione di un'*innocentia* offerta a Ippolito come dono d'amore²⁶. Il discorso di Fedra/seduttrice, dotato di uno statuto extra-razionale, si abbandona così alla platonica *eleinologia* (*Apol.* 35 b) di un atteggiamento di sottomissione volto ad ottenere compassione (v. 622: *sinu receptam supplicem ac servam tege*); tale atteggiamento si scarica nella forza espressiva e nell'autonomia del sintagma *Miserere amantis* iconicizzando, in analogia alla *iunctura* di v. 623: *Miserere viduae*, la condizione di Fedra, moglie abbandonata e amante infelice.

Il verso del rapporto relazionale riposa nella necessaria premessa dell'espressione *ignotas mutor in artes* nella quale è chiaramente interleggibile una «specificata allusione di Seneca a Ovidio (...) non solo perché, in

cittadini e offrirà alla matrigna quella protezione, che si conviene ad una donna supplice, sottomessa e sola (*uidua* come le eroine elegiache lontane dall'innamorato)».

²⁵ Si vd. LENTANO 2007.

²⁶ ANOLLI 2002, *cit.*, 284, « (il seduttore) è indotto a modificare la propria immagine almeno temporaneamente (...). In questa prospettiva l'interazione seduttiva offre una serie di similitudini con la recitazione teatrale. Il seduttore è chi sa assumere un preciso ruolo sul palcoscenico relazionale e che riesce a camuffare in modo positivo la propria identità personale. La comunicazione seduttiva comporta l'uso accorto del "trucco di immagine" per volgere al meglio la percezione delle proprie risorse. Sotto questo profilo la seduzione è una strategia dell'apparenza come strumento di attrazione. Si tratta di uno spazio comunicativo intermedio tra il falso, il finto e il reale; al pari del trucco, il messaggio seduttivo è una sapiente combinazione fra finzione e realtà, dove l'una sfuma nell'altra e dove la percezione lascia spazio all'immaginazione».

generale, l'*Eroide* di Ovidio è modello-per ragioni linguistiche, culturali e cronologiche-contiguo e vicino più di ogni altra *Phaedra* (e Fedra) sia a Seneca sia ai suoi lettori, ma anche perché, in particolare, l'espressione *mutor* ricorre solo cinque volte, due delle quali dette da Fedra nei due passi di Ovidio e Seneca. *Innocens mutor* non esprime come il *mutor* della Fedra ovidiana, un cambiamento esistenziale, ma una degenerazione morale («solo per te degenero» traduce Traina)²⁷.

Alla confessione di Fedra che somiglia, nel tono, a una preghiera rispondono con referenti invertiti le parole di Ippolito che denunciano l'ambiguità del livello comunicativo (v. 639 s.: *Ambigua voce verba perplexa iacis. Effare aperte*).

Marcando l'inconciliabilità di sistemi valoriali antitetici e il mancato riconoscimento della pertinenza della comunicazione attraverso la valenza ossimorica delle parole-chiave (*ambigua/aperte*) e la ridefinizione del suo ruolo nelle relazioni parentali (v. 631: *pietate caros debita fratres colam*) Ippolito si spinge infatti al punto da dichiarare, con forti effetti di ironia tragica rafforzata nei versi successivi dal parallelismo semantico con l'espressione: *Amore nempe Thesei casto furis?* (v. 645):

*et te merebor esse ne viduam putes
ac tibi parentis ipse supplebo locum* (vv. 632-33)

Nella sottile trama intessuta dallo schema triadico mente-volontà-parola, effetti sinergici di segno e di senso convergono insomma nelle parole dell'inganno con le quali Fedra²⁸ opacizza la solitudine della confessione fondando con Ippolito una solidarietà nella quale la passione si consuma in sottili strategie seduttive; queste si rivelano funzionali a enucleare l'interscambiabilità tra padre e figlio in una *climax* che, come in un gioco di dissolvenze, fa emergere dalla descrizione 'al passato' del volto di Teseo il ritratto 'al presente' di Ippolito (v. 646 s.: *Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo/ illos priores quos tulit quondam puer*; v. 654 s.: *tuaeve*

²⁷ BIONDI 2008, 200-201.

²⁸ Per la medesima linea interpretativa della condotta di Fedra tra astuzia e inganno si vd. PETRONE 1986; una proposta riduttiva e non sempre convincente in TSCHIEDEL 1997. Sul diverso statuto nel dramma euripideo della parola che, pur soggetta a cesure e interdizioni, concede poco spazio alla falsità e alla menzogna si vd. LONGO 1984, *cit.*

Phoebes vultus aut Phoebi mei,/ tuusque potius-talis, en talis fuit ; v. 658: est genitor in te totus). Ma è nella rifunzionalizzazione del mito della sorella Arianna alla retorica e alla parola della seduzione (vv. 663 ss. : *Te te soror (...)/ (...) invoco ad causam parem:/ domus sorores una corripuit duas/ te genitor, at me natus*) che si inverte icasticamente la relazione metacomunicativa: «sarà così il mito relativo ad Arianna il mezzo usato da Fedra per fare capire ad Ippolito, sinora totalmente sordo, il sentimento che nutre per lui (...) È a questo punto che Ippolito non può non comprendere»²⁹.

Calunniare un innocente...

Le categorie pragmatiche e psicologiche della menzogna e dell'inganno si incrociano ancora una volta nell'architettura tragica con quella della calunnia, affidata allo scenario di un vero e proprio agone processuale evocato dalle parole della nutrice. Fermamente decisa a nascondere il segreto del delitto di Fedra con un altro delitto (v. 721: *scelere velandum est scelus*), la *nutrix* si spinge infatti al punto da costruire prove (v. 730: *Pignus tenemus sceleris*) e indizi probatori (v. 731: *Crinis tractus et lacerae comae/ ut sunt remaneant, facinoris tanti notae*) funzionali a suffragare le testimonianze di un *nefas* al quale Ippolito è del tutto estraneo sugellando così la condanna dell'incolpevole figlio di Teseo a pagare il rifiuto con una calunnia infamante che lo condurrà alla morte. Quello che ancora una volta si impone all'attenzione è la cifra dell'antitesi che si traduce nel rovesciamento della norma e dei ruoli secondo uno schema nel quale Seneca tematizza, attraverso la macchinazione calunniatrice della nutrice, la polarità verità/menzogna: *Regeramus ipsi crimen atque ultro impiam Venerem arguamus* (vv. 720-21). Chiamando a testimoni i servi e gli Ateniesi tutti, la nutrice iconicizza infatti con pochi tratti la colpa di Ippolito che, *Nefandi raptor ...stupri/ instat premitque* (v. 726 s.), minaccia e atterrisce con la spada e il timore della morte la casta Fedra per darsi poi a una fuga precipitosa che si costituisce come sugello della sua colpa, elementi tutti che si abbattano sull'aguzzo 'colpo di coda' della *sententia*: *Mens impudicam facere, non casus, solet* (v. 735); va da sé che

²⁹ PETRONE 2008, cit., 243.

in tale rovesciamento del vero e di ogni sistema valoriale la *sententia* si svuota di senso e di ogni portata morale.

La confessione a Teseo fra antegoria e verità

Accuse infamanti e perfidi inganni, che ricevono pulsione da dinamiche del desiderio intolleranti del *modus*, si intessono dunque nel solco della *fraus* (v. 828: *instruitur omni fraude feminea dolus*) proiettandosi con effetti sinergici di segno e di senso nell'intera articolazione drammatica. Alla novità della confessione a Ippolito, che rappresenta nella Fedra senecana una vera e propria trasgressione rispetto al modello euripideo, «Seneca fa corrispondere l'altra assoluta novità della confessione finale a Teseo (vv. 1159-1198): siamo di fronte a un *novum*, a uno "straniamento" non solo paradigmatico ma anche, direi soprattutto, sintagmatico; le due confessioni vengono a formare un insieme, l'insieme dinamico-stilistico ma anche statico-strutturale dell'intera *fabula*»³⁰.

Giocando nella sua difesa un ruolo funzionale a modificare la condotta di Teseo privo di informazioni veritiere sull'accaduto, Fedra modifica i segni sui quali può esercitarsi il giudizio del suo interlocutore operando attraverso la strategia mistificante dell'antegoria, ossia dell'assoluto contrario della verità³¹.

L'attivazione di tale riconversione semantica del reale si fenomenizza in opportune premesse che si affidano ancora una volta alla platonica *eleinologia* nella patetica autopresentazione di Fedra (v. 874: *Aures pudica coniugis solas timet*; v. 893: *Labem hanc pudoris eluet noster cruor*), marcata da ben precise linee di evasione dalla comunicazione del reale (v. 876: *Alium silere quod voles, primum sile*), che nel serrato dialogo con il *coniux* pilota le conoscenze necessarie all'interlocutore/destinatario per la comprensione corretta e completa dell'accaduto. La risposta di Fedra all'insistente richiesta di Teseo si ammantava di formule di ambigua reticenza che nascondono ma al contempo svelano l'identità dell'incosapevole *eversor* dell'onore paterno per dare infine la parola alla spada di

³⁰ BIONDI 2008, *cit.*, 198.

³¹ Per tale categoria impiegata nella fenomenologia della menzogna si vd. JANKÉLÉVITCH 2000; sull'etica della menzogna si vd. NIETZSCHE 1973.

Ippolito, muta testimone di una calunnia che qualifica come *stuprator* il suo incolpevole possessore:

*Hic dicet ensis quem tumultu territus
liquit stuprator civium accursum timens* (v. 896 s.)

Ma è nella problematizzazione morale della menzogna che si puntualizza nella scena finale, subito dopo la descrizione del nunzio della morte di Ippolito, la confessione di Fedra³²:

*Audite, Athenae, tuque funesta pater
peior noverca: falsa memoravi et nefas,
quod ipsa demens pectore insano hauseram,
mentita finxi.* (vv. 1191-1194)

occupata dal campo semantico della calunnia (*falsa memoravi... mentita finxi*) e della colpa (*nefas./quod ipsa demens pectore insano hauseram*) e introdotta dalla significativa *variatio* di una *iunctura* (v. 1191: *Audite, Athenae*) che aveva già introdotto e stigmatizzato un'altra dichiarazione di colpa, quella di Ippolito per bocca della nutrice (v. 725: *Adeste, Athenae!*).

«Varrà la pena sottolineare, inoltre, che la confessione di Fedra a Teseo non solo è una eclatante novità, sia teatrale sia narratologica, rispetto alla tradizione precedente e dunque, diciamo così, 'esterna' alla *fabula* senecana; essa rappresenta infatti un *aprosdoketon*, altrettanto eclatante, anche all'interno della *Phaedra* stessa di Seneca, proprio in virtù dell'irruzione dell'eroina sulla scena nel momento pateticamente più alto (il pianto di Teseo su Ippolito nonostante lo presuma colpevole: v. 1122: *quod interemi non, quod amisi fleo*) e 'praticamente' (voglio dire dal punto di vista dell'azione) concluso, anche in virtù del tema, conclusivo appunto, cantato dal coro sulla fragilità e mutevolezza della condizione umana»³³.

La portata della confessione di Fedra in *explicit* della tragedia non si esaurisce tuttavia soltanto nella pregnanza dell'*aprosdoketon* ma trova

³² Sugli *ultima verba* di Fedra si vd. in particolare DEGLI INNOCENTI PIERINI 2003.

³³ BIONDI 2008, *cit.*, 202-203.

proprio nella forza della parola fulminea – lanciata al di là della *fabula* ormai conclusa – la forza della sua specificità. Essa si costituisce infatti non soltanto come sede privilegiata per ridefinire la figura di Ippolito finalmente riabilitata (v. 1195 s. *castus (...)/ pudicus, insons*), ma consegna alla valenza chiarificatrice di criteri universali della verità l'opacità della calunnia e dell'inganno: la forza poetica della parola agisce insomma per veicolare il messaggio senecano della *parenesis* che si puntualizza nella condanna della menzogna e porta a decidere della verità per ricordare agli uomini che «decidere della verità decide della menzogna»³⁴.

³⁴ Eco 1997, *cit.*, 42.

BIBLIOGRAFIA

- ANOLLI 2002 = L. Anolli, *Psicologia della comunicazione*, Bologna 2002.
- ARICÒ 2012 = G. Aricò, *Gloria Silvae*. Strategie drammaturgiche e retorica del paesaggio nel prologo della *Phaedra* di Seneca, in L. Landolfi (a cura di), *Ibo, ibo qua praeurupta protendit iuga/ meus Cithaeron*. Paesaggi, luci e ombre nei prologhi tragici senecani, Bologna 2012, 95-110.
- ARMISEN-MARCHETTI 1990 = M. Armisen-Marchetti, *La passion de Phèdre*, VL 117, 1990, 26-36.
- BETTINI 1983 = M. Bettini, *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma. A proposito dell'Oedipus di Seneca*, Dioniso 54, 1983, 137-153.
- BETTINI 1984 = M. Bettini, *Lettura divinatoria di un incesto* (Sen. Oed. 366 ss.), MD 12, 1984, 145-159.
- BETTINI 2002 = M. Bettini, *L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità*, Dioniso 1, 2002, 88-99.
- BIONDI 2008 = G. G. Biondi, *La Fedra di Seneca tra colpa e innocenza...*, in A. Pociña-A. López (eds.), *Fedras de Ayer y de Hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada 2008, 195-213.
- CALABRESE 2009 = E. Calabrese, *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*, pref. di L. Ricottilli, Palermo 2009.
- CALABRESE 2007 = E. Calabrese, *Infrazione del silenzio e uso di verba nella Fedra di Seneca*, Paideia 62, 2007, 171-192.
- CASAMENTO 2011 = Casamento A. (a cura di), *Seneca. Fedra*, Roma 2011.
- CIGNARELLA-CIPRIANI 2011 = Cignarella A.-Cipriani G., *Virgilio a scuola. Servio e il secondo libro dell'Eneide*, Foggia 2011.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008a = R. Degl'Innocenti Pierini, *Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma*, in R. Degl'Innocenti Pierini (a cura di), *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008, 229-250.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008 b = R. Degl'Innocenti Pierini, *Ippolito 'erede imperiale'*, in R. Degl'Innocenti Pierini (a cura di), *Il parto dell'orsa, Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008, 251-275.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2003 = Degli Innocenti R. Pierini, *Mors placet* (Sen. Oed. 1031): Giocasta, Fedra e la scelta del suicidio, Prometheus 29.2, 2003, 171-186.
- ECO 1997 = U. Eco, *Dire il contrario*, in AA. VV., *Menzogna e simulazione*, Napoli 1997, 33-43.
- FITCH-MCELDUFF 2002 = J. G. Fitch-S. McElduff, *Construction of the Self in Senecan drama*, Mnemosyne ser. 4, 55.1, 2002, 18-40.
- GAZICH 1997 = R. Gazich, *La Fedra di Seneca tra pathos ed elegia*, Humanitas 52.3, 1997, 348-375.

- GIANCOTTI 1986 = F. Giancotti, *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La «Fedra»*, Torino 1986.
- GREIMAS-COURTÈS 1986 = A.J. Greimas - J.Courtès, *Manipolazione*, in A. Fabbri - P. Fabbri - R. Giovannoli, I. Pezzini, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze 1986.
- HABERMAS 2009⁵ = J.Habermas, *Etica del discorso*, trad. it. di E. Agazzi, Bari 2009⁵.
- JANKÉLÉVITCH 2000 = V. Jankélévitch, *La menzogna e il malinteso*, intr. di F. Schwab, trad. it. di M. Motto, Milano 2000.
- LANDOLFI 2000 = L. Landolfi, *Strategie della seduzione: l'«Ars amatoria» di Fedra*, in *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2000, 11-43.
- LANDOLFI 2004 = L. Landolfi, *Colchide noverca maius haec maius malum est (Sen. Phaed. 697). Fedra, Medea e l'iperbole mitica*, *Pan* 22, 2004, 265-273.
- LENTANO 2007 = M. Lentano, *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura latina*, Bologna 2007.
- LITTLEWOOD 2004 = Littlewood C.A.J, *Self-Representation and Illusion in Senecan tragedy*, Oxford 2004.
- LONGO 1984 = O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino 1984, 79-96.
- LÓPEZ 2008 = A. López, *La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo*, in A. Pociña- A. López (eds.), *Fedras de Ayer y de Hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada 2008, 251-67.
- MASELLI 2007 = G.M. Masselli, *L'eros che si fa parola...*, in G. Cipriani- G.M. Masselli, *Corrispondenza d'amoroso incesto. Fedra tra Ovidio e Racine*, Bari 2007.
- MAZZOLI 2006 = G. Mazzoli, *Seneca tragico: le architetture del Chaos*, *Di n. s.* 5, 2006, 106-117.
- MORELLI 1995 = A.M. Morelli, *Modelli di seduzione nella «Phaedra» senecana*, *MD* 35, 1995, 77-89.
- MIZZAU 1997 = Mizzau M., *Il falso e il finto*, in AA. VV., *Menzogna e simulazione*, Napoli 1997, 121-145.
- NIETZSCHE 1973 = F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci. Scritti dal 1870 al 1873*, trad. it. di G. Colli, in *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, vol 3.2, Milano 1973, 353-372.
- ODIFREDDI 2003 = P. Odifreddi, *Le menzogne di Ulisse: l'avventura della logica da Parmenide ad Amartya Sen*, Milano 2003.
- PETROCELLI 1989 = C. Petrocelli, *La stola e il silenzio*, Palermo 1989.
- PETRONE 1986 = G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale*, Palermo 1986.
- PETRONE 2008 = G. Petrone, *Eccessi di Eros e parentela nella Fedra di Seneca*, in A. Pociña- A. López (eds.), *Fedras de Ayer y de Hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada 2008, 239-250.

- PICONE 2004 = G. Picone, *La scena doppia: spazi drammaturgici nel teatro di Seneca*, *Dioniso* 3, 2004, 134-143.
- SERVI 2006 = Servi V., *Sinone e gli utili idioti*, Roma 2006.
- SPEYER 2003 = A. Speyer, *Kommunikationsstrukturen in Senecas Dramen. Eine pragmatisch-linguistische Analyse mit statistischer Auswertung als Grundlage neuer Ansätze zur Interpretation*, Göttingen 2003.
- TSCHIEDEL 1997 = H. J. Tschiedel, *La Fedra di Seneca: una lettura*, *Aevum (ant)* 10, 1997, 337-353.
- TRAINA 2003= A. Traina, *Forme riflessive nelle tragedie di Seneca*, in A. Traina (a cura di), *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*, Bologna 2003.
- WATZLAWICK-BEAVIN-JACKSON 1971 = P. Watzlawick-J. H. Beavin-D. D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, trad. it. di M. Ferretti, Roma 1971.